

Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime

JEANNE BOVET

Depuis une vingtaine d'années, le théâtre québécois apparaît marqué par l'affirmation d'un nouvel imaginaire linguistique : celui du plurilinguisme. Contrastant avec la norme antérieure de l'unilinguisme (joualissant ou non), l'usage de langues étrangères dans le texte dramatique et scénique participe de l'ouverture de la littérature québécoise dans son ensemble à ce qu'Édouard Glissant appelle « l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde¹ ». En tant que manifestation la plus flagrante de ce nouveau paradigme, la présence matérielle d'idiomes étrangers au sein des textes littéraires contribuerait à alimenter la « variance infinie de nuances des poétiques possibles des langues », laquelle, selon Glissant, porte en elle la promesse d'une future « variance infinie des sensibilités linguistiques » dégagée du lien séculaire entre langue et identité². Or les travaux de Lise Gauvin, de Sherry Simon ou de Catherine Leclerc sur l'inscription des langues étrangères dans le roman québécois contemporain montrent bien que la constitution de ce nouveau « pacte de communication³ » ne va pas sans une nécessaire prise en compte de la question identitaire québécoise⁴.

1. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 84.

2. *Ibid.*, p. 91, 90, 84.

3. Sherry Simon, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 178.

4. Sherry Simon, *op. cit.* ; Catherine Leclerc, *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, thèse de doctorat, Montréal, Université

La même remarque vaut pour le théâtre, et peut-être encore davantage, en raison de certains traits propres au genre dramatique qui en limitent les modalités d'invention énonciative. Tout comme le roman, le théâtre québécois procède en effet d'une « surconscience linguistique » axée sur le rapport identitaire à la langue, et dont l'inscription textuelle de langues étrangères constituerait une nouvelle donne bien davantage qu'une négation⁵. À ce titre, on peut y appliquer avec profit les paramètres critiques retenus par Gauvin, Simon, Leclerc ou Rainier Grutman⁶ pour l'analyse du plurilinguisme littéraire au Québec. Toutefois, le genre dramatique implique un mode de réalisation particulier qui le distingue des autres formes de représentation littéraire du plurilinguisme : contrairement au roman, où la parole est répartie entre le discours du ou des narrateurs et le discours rapporté des personnages, l'énonciation de la langue, quelle qu'elle soit, passe traditionnellement au théâtre par la parole de personnages destinée à être oralisée sur scène par un ou plusieurs comédiens. À ce titre, le texte dramatique exige d'autres modalités d'analyse qui complètent, précisent, voire limitent ou contredisent les précédentes. Le théâtre québécois plurilingue commanderait donc une approche distincte, tant dans le champ des études littéraires que des études théâtrales⁷.

C'est sur la base de ces postulats que j'aimerais considérer quelques-unes des fictions identitaires construites par l'inscription du plurilinguisme dans le théâtre québécois contemporain. Alors que le phénomène a souvent été interprété par la critique comme un reflet mimétique ou

Concordia, 2004 (à paraître en 2007 chez XYZ). De Lise Gauvin, voir entre autres *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

5. Catherine Leclerc, *op. cit.*, p. 35-36. Sur la notion de « surconscience linguistique », voir Lise Gauvin, *op. cit.* et, de façon générale, l'ensemble de ses travaux sur les rapports entre langue et littérature.

6. Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides/CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1997.

7. Du point de vue des études théâtrales, les particularités de son rapport identitaire à la langue démarquent le théâtre québécois des expériences plurilingues du théâtre contemporain états-unien ou européen. Parmi celles-ci, citons l'exemple du théâtre La Mama de New York, qui s'est intéressé essentiellement au potentiel sonore du plurilinguisme : ainsi, la réalisation par Serban des *Troyennes* d'Euripide, en 1975, recourait entre autres au sanscrit et à plusieurs langues amérindiennes, mortes et vivantes, et cela, sans que les comédiens aient une connaissance élémentaire de ces langues on ne peut plus étrangères. De même, on connaît la vocation internationale de la démarche de Peter Brook. Le plurilinguisme y est à vrai dire limité à la dynamique interne du groupe de travail, selon les origines diverses des comédiens, mais ses effets se font sentir à la représentation par le mélange des accents et le rapport de fluidité ou de résistance qu'ils entretiennent avec la langue du texte.

symbolique de la réalité cosmopolite actuelle, je chercherai à dépasser cette lecture référentielle pour étudier les vectorisations poétiques du procédé, c'est-à-dire la dynamique interne de ses réseaux de signification. Reprenant au compte du théâtre la notion de stratégie textuelle formulée par Lise Gauvin pour le plurilinguisme romanesque⁸, je tenterai de montrer comment les effets de sens engendrés par la cohabitation fictive des langues contribuent à définir une poétique identitaire de l'intime dans quelques pièces emblématiques.

Langues du texte, langues des personnages

Depuis la traduction en français de l'œuvre de Bakhtine, le terme de plurilinguisme est miné dans le champ des études littéraires. Pour en clarifier la polysémie, Tzvetan Todorov y distingue trois catégories textuelles : l'hétérophonie (pluralité des voix narratives), l'hétérologie (pluralité des niveaux d'une même langue) et l'hétéroglossie (pluralité des langues)⁹. De son côté, Rainier Grutman propose le terme d'hétérolinguisme pour désigner « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale¹⁰ ». En regroupant ainsi sous une même catégorie l'inscription textuelle des langues étrangères et celle des différentes variétés de la langue principale, cette définition laisse en suspens non seulement la spécificité de l'une et de l'autre, mais aussi le problème de la *relation* textuelle entre langues étrangères et langue principale. De ce point de vue, la définition sociolinguistique du plurilinguisme en tant que « pluralisme organisé des langues, c'est-à-dire la co-existence d'un certain nombre de langues¹¹ »

8. « Sachant que toute langue d'écriture est une construction à l'intérieur de la langue commune, nous formulons l'hypothèse que le plurilinguisme textuel doit être considéré comme un pur choix stratégique, plus ou moins ludique selon les cas, pour lequel le premier critère d'analyse reste la dynamique globale de l'œuvre ou l'orientation esthétique/idéologique choisie » (Lise Gauvin, « Introduction », dans Lise Gauvin [dir.], *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, PUM, coll. « Espace littéraire », 1999, p. 12).

9. Tzvetan Todorov, *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 89. Voir aussi Bakhtine lui-même : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (*Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 87).

10. Rainier Grutman, *op. cit.*, p. 37 ; souligné par l'auteur.

11. Mireille Azzoug, « Le plurilinguisme et la communauté scientifique », dans François Lo Jacomo (dir.), *Plurilinguisme et communication*, Paris, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 1986, p. 217.

s'appliquerait me semble-t-il mieux à l'inscription des langues étrangères dans le texte littéraire¹². Je l'utiliserai avec d'autant moins d'hésitation dans le cas du théâtre qu'en raison de ses particularités génériques, celui-ci se prête mal aux présupposés narratifs de la théorie bakhtinienne, fondée sur et construite pour le genre romanesque. Si le plurilinguisme textuel, au sens large où l'entend Bakhtine, constitue pour nombre de critiques « la spécificité interne et "incontournable" » du roman¹³, il s'agira de déterminer ici, de façon plus modeste, en quoi le plurilinguisme au sens restreint de cohabitation matérielle des langues étrangères peut constituer une stratégie dramaturgique.

À cet égard, il convient d'abord de rappeler le double statut, à la fois littéraire et scénique, du genre dramatique. Contrairement aux textes relevant des autres genres littéraires, le texte dramatique contient en sa forme même le présupposé de sa concrétisation scénique : tant par sa structure dialogique que par l'insertion de didascalies relatives aux intonations, aux gestes, aux déplacements, aux décors, il suppose et généralement propose un contexte de représentation scénique. Or, sur le plan de l'énonciation, la majeure partie du texte dramatique est constituée du dialogue des personnages. Bien sûr, il existe des exceptions, tels les textes didascaliques de Beckett, et l'on ne saurait par ailleurs négliger la prise en compte de l'appareil didascalique pour l'analyse de quelque pièce de théâtre que ce soit. Il n'en demeure pas moins que les répliques des personnages sont la seule composante textuelle qui passera intégralement du système de l'écriture dramatique à celui de la représentation (à moins, évidemment, qu'on choisisse d'y opérer des coupures). Que ce soit sur le papier ou sur la scène, les répliques conservent leur caractère immuable de signes verbaux¹⁴, au contraire des didascalies qui, verbalisées sur le papier, seront concrétisées sur scène par les langages non-verbaux de la représentation (costume, décor, gestuelle, etc.). Ainsi, dans le cas d'une pièce plurilingue, les seuls passages en langues étrangères qui subsisteront sur la scène réelle ou virtuelle seront ceux qui se trouvent contenus dans le dialogue des

12. C'est aussi dans cette acception que Sherry Simon et Catherine Leclerc utilisent le terme lorsqu'elles parlent d'« esthétique du plurilinguisme ».

13. Lise Gauvin, « Introduction », dans Lise Gauvin (dir.), *op. cit.*, p. 10.

14. Ce qui change, c'est leur matière, qui à la scène n'est plus scripturale mais phonique : « le texte (dialogue) figure dans la représentation comme système de signes linguistiques dont la matière est phonique » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1982 [1977], p. 156).

personnages¹⁵. Si l'on adhère au présupposé de la finalité scénique du genre dramatique, force est donc de conclure que les stratégies plurilingues ne pourront s'y déployer significativement qu'à travers la parole des personnages, puisque c'est elle seule qui sera rendue audible aux spectateurs. Même sans prendre en compte une mise en scène effective, et au-delà de l'observation empirique (un simple survol des textes permettant de constater que les langues étrangères s'y inscrivent très rarement dans les didascalies), il apparaît donc de bonne méthode de limiter l'étude dramaturgique du plurilinguisme au dialogue des personnages — étant entendu que le terme de dialogue inclut les modalités particulières du monologue, du soliloque, de l'adresse, etc. Ce qui n'évacue pas, bien sûr, la question de l'autorité narrative du scripteur, mais la déplace et la concentre sur l'énonciation linguistique du personnage.

Difficile, dès lors, de se défaire du présupposé d'une représentation mimétique de la parole, du moins du point de vue de sa réception par le lecteur-spectateur. D'une part, en dépit de sa perpétuelle mise en crise fonctionnelle, le personnage demeure en effet le principal garant de la *mimèsis* au théâtre, ne serait-ce que parce que, sous les traits du comédien, il acquiert aux yeux du spectateur la consistance physique d'une personne vivante. D'autre part, comme le souligne Anne Ubersfeld,

un énoncé mis dans la bouche d'un personnage de théâtre est rigoureusement privé de sens hors de ses conditions d'énonciation, exactement comme une parole humaine dans la vie : s'il est une fonction mimétique au théâtre, ce n'est pas celle des conditions de l'existence, mais celle des conditions de la parole¹⁶.

En donnant à lire la parole des personnages, le texte de théâtre en donne aussi à lire les conditions imaginaires d'énonciation ; plus exactement, il

dit moins une parole que comment on peut ou l'on ne peut pas parler. Toutes les couches textuelles (didascalies + éléments didascaliques dans le dialogue) qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leurs discours, ont

15. Parmi les possibles exceptions : ceux dont les didascalies stipulent qu'ils seront lisibles sur un mur, une affiche, un écran, etc. (à l'instar des pancartes du théâtre de Brecht), voire rendus audibles par le truchement d'une voix non personnifiée.

16. Anne Ubersfeld, « Pédagogie du fait théâtral », dans André Helbo *et al.*, *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Labor/Méridiens Klincksieck, 1987, p. 184-185.

pour fonction non pas seulement de *modifier le sens* des messages-dialogues, mais de *constituer des messages autonomes*, exprimant le rapport entre les discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains¹⁷.

Ce constat englobe évidemment le « message-dialogue » plurilingue. De ce point de vue, on peut aisément transposer sur la plan de la fiction théâtrale le critère déterminant par lequel la sociolinguistique évalue la communication plurilingue, celui de l'intercompréhension : « ce qui importe dans les relations bi- ou plurilinguistiques est essentiellement le rapport social de compréhension entre les êtres¹⁸ ».

Ainsi, selon le contexte d'énonciation, la communication plurilingue entre les personnages sera investie de différents effets de sens relationnels : ouverture ou fermeture à autrui, tolérance, méfiance, oppression, conflit, etc. Ces effets dépendent du rapport entre le système des valeurs linguistiques construit par la fiction dramatique et le système référentiel du public cible. Par exemple : la valeur de l'anglais n'étant pas la même dans l'espace social québécois et dans l'espace social français, la perception de la coprésence dramaturgique du français et de l'anglais sera différente selon le public auquel la pièce sera présentée. Toutefois, l'espace fictif de la pièce possédant aussi sa propre logique linguistique, les valeurs de celle-ci peuvent différer sensiblement de celles du référent social. Tout en admettant que l'inscription dramaturgique du plurilinguisme soit fondée sur une esthétique de la représentation mimétique, et que par conséquent l'hétérogénéité des langues s'y déploie « dans un ordre social hiérarchisé, selon des rôles et des rangs¹⁹ », cette hiérarchie fictive n'est donc pas nécessairement le double de la hiérarchie en vigueur dans l'univers référentiel du spectateur : la valeur attribuée à telle ou telle langue découle davantage du poids sémantique qu'elle acquiert dans la fiction théâtrale que de celui qu'elle aurait dans la réalité sociale. En ce sens, bien que dans le dialogue théâtral la mixité linguistique reste tributaire du « devoir de la représentation²⁰ » mimétique, elle peut aussi s'avérer « une des voies [...] du

17. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 230-231 ; souligné par l'auteur.

18. Sylvain De Coster, « L'évolution du pluralisme sociologique », dans *Recherches sociologiques*, XIV, 1 (*Le plurilinguisme dans les structures d'une société*), 1983, p. 4. Sur l'intercompréhension comme critère d'évaluation du bilinguisme, voir Rainier Grutman, « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 17, n^{os} 3-4, septembre-décembre 1990, p. 202-203.

19. Sherry Simon, op. cit., p. 171.

20. *Idem*.

renouvellement de l'imaginaire social²¹ ». L'usage dramaturgique des langues étrangères reposerait donc sur une conjonction plutôt que sur une scission des ressources de la *mimésis* et de l'invention linguistique.

De ce point de vue, la principale stratégie textuelle du théâtre plurilingue réside dans sa définition des modalités fictives d'énonciation des différentes langues par les personnages. Les « effets de langue²² » ainsi produits impliquent plusieurs vecteurs : l'identité et la compétence linguistiques des personnages, leurs rapports interpersonnels, le contenu de leurs énoncés, le mode et le moment d'occurrence de ces énoncés dans l'économie d'ensemble de la pièce. Ils mettent en cause deux référents : celui de l'espace sociolinguistique du public, bien sûr, mais aussi celui de la norme sociolinguistique érigée en horizon d'attente dans l'univers fictif lui-même, l'invention plurilingue s'avérant alors d'autant plus signifiante qu'elle ébranlera les présupposés de l'un et de l'autre.

Les langues du conflit

Le premier idiome étranger à nourrir l'imaginaire linguistique de la dramaturgie québécoise est l'anglais, langue dominante du bilinguisme diglossique dénoncé par les intellectuels et les artistes des années 1960 et 1970. Le théâtre militant de cette période en fait un usage non équivoque, le personnage anglophone représentant le pouvoir (économique, politique, intellectuel) exercé au détriment du francophone. Ainsi, dans *Ben-Ur* de Barbeau, c'est par Mike, machiavélique représentant de la « culture anglaise » de l'*American Encyclopedia*²³, que Benoît-Urbain Théberge, dit Ben-Ur, se verra ruiné. « Parfait bilingue » selon les critères peu exigeants de sa victime (*BU*, 55), le vendeur d'encyclopédies apparaît comme un parfait succès de la politique multiculturelle du Canada. (Auto)suffisant, déclinant lui-même avec assurance sa « fiche anthropologique », il se présente au public en français mais avec un accent anglais : « Mon nom, c'est Mike... (*Il parle avec un accent anglais.*) Ma mère était italienne, mon père était allemand... Moé, j'su né, icitte, au Canada... Avant, j'étais à Toronto... Mais, comme j'aime ça voir

21. Régine Robin, *Le roman mémoriel*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 173 ; citée par Simon, *loc. cit.*, p. 178.

22. Lise Gauvin, *Langagement*, *op. cit.*, p. 14.

23. Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac, 1971, p. 53. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*BU*), suivi du numéro de la page.

du pays, j'ai venu icitte [Montréal]... Après, j'vas être à Vancouver... » (BU, p. 49-50). Une fois entamé le dialogue avec Ben et Diane, outre son accent et sa syntaxe qui le désignent comme anglophone, Mike émaillera son baratin de passages en langue anglaise :

Ça te faut la culture, pis c'est pour ça que j'sus icitte... [...] Don't worry, boy... I'm here... J'voudrais t'montrer la chose qui va te sauver la vie... C'est icitte, dans ma p'tite suit-case... The American encyclopedia... [...] c'est ça que ça te faut pour le success dans ta vie... [...] N'importe qui, qui veut devenir boss, dans sa compagnie, faut qu'il sache ça... (BU, 52)

Et de délester Ben d'un soi-disant montant de 900 dollars qui, après vérification, se révélera en être 1400 — trop tard pour réclamer, le contrat d'abonnement à l'encyclopédie étant déjà signé (BU, 56). La fourberie de Mike représente ainsi le pendant canadien de celle des héros américains de bandes dessinées qui alimentent les fantasmes de Ben : tout comme The Lone Ranger, Tarzan ou Zorro qui se posent aussi en sauveurs, Mike est en réalité l'agent de la dépossession de l'opprimé. Les touches de langue anglaise dans le discours de Mike s'inscrivent dans une pure logique de définition culturelle de l'opresseur²⁴.

Le joual participe du même procédé puisque, sous son apparent unilinguisme, il laisse entendre la syntaxe et le lexique de la langue dominante. Dans ce cas, cependant, le rapport diglossique se manifeste au sein même de la parole du personnage qui parle joual, rendant alors compte aussi bien du conflit que du contact identitaire des langues²⁵. Comme le souligne Jean Larose,

qu'est-ce que le joual, sinon la manifestation linguistique de la partie anglaise de notre identité, laquelle, faute d'avoir été correctement assumée, se dégrade en créole [...]. Le joual prouve que l'anglais profondément nous travaille, que nous n'avons pas qu'un rapport antagoniste, mais aussi d'ambivalence avec cette langue²⁶.

Si Michel Tremblay a « normalisé²⁷ » l'usage du joual au théâtre, c'est un autre Tremblay qui, par un renversement radical, poussera le procédé dans ses derniers retranchements. Livré dans un anglais calqué sur une

24. De la même façon, c'est à l'aide d'une chanson en langue anglaise que, dans une des aventures de Tarzan rejouées par Ben, Soeur Miséricorde parvient à convertir (BU, 80-81) les « terribles Sukulus, une tribu qui refusait tous les contacts avec la civilisation » (BU, 76).

25. À cet égard, on constatera que bien que le joual marque surtout la parole des personnages québécois, l'exemple de Mike dans *Ben-Ur* prouve qu'il peut aussi servir de langue véhiculaire aux anglophones.

26. Jean Larose, « Le français, patrimoine de la nation », *Le Devoir*, 26 mars 2001, p. B-7.

27. Lise Gauvin, *Langagement*, op. cit., p. 141.

syntaxe française, le récit monologué de Gaston Talbot, unique protagoniste du *Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, cristallise dans l'usage de cette langue improbable le traumatisme à l'origine de son long mutisme : son désir meurtrier d'adolescent à l'égard d'un compagnon de jeux anglophone. Amorcé par un rêve, le surgissement de l'anglais dans la bouche du personnage signale le retour du refoulé, l'intime aliénation vécue face à son jeune oppresseur en ce lointain jour d'été au bord de la rivière aux Roches. Du point de vue de la représentation du bilinguisme diglossique, le drame de la reprise de parole par Gaston après des années de silence constituerait l'ultime avatar du joual, une violente et totale reddition à ce que Larose appelle « la partie anglaise » de l'identité québécoise :

The night I had / that dream in English / My mouth was a hole of shit / I mean / full of words like / chocolate cake beloved son / son of a bitch popsicle sticks / [...] / when the sunlight reached / my dirty sheets my eyes filled with sweat / my mouth was still spitting / all those fucking words / like rotten seeds / everywhere in the room / I was not / as they said / aphasic / anymore / I was speaking in English²⁸.

Toutefois, dans le cas du *Dragonfly*, ce n'est pas tant l'emprise de l'anglais sur le français qu'il convient d'interroger que la cooccurrence du processus inverse. Car l'effet d'étrangeté produit par la structure syntaxique du français²⁹ autorise une autre lecture, paradoxalement complémentaire de la précédente, faisant de l'anglais lui-même la langue aliénée :

Par certains côtés — et compte tenu du fait, bien entendu, que c'est un Québécois francophone qui s'exprime en anglais —, on peut considérer que c'est ici le français qui corrompt l'anglais, qui lui fait subir une amorce de créolisation assimilable aux linéaments d'une « joualisation » de l'anglais³⁰.

Travaillé souterrainement par l'irréductible mémoire du français, l'idiolecte de Gaston Talbot apparaît comme l'image linguistique du fatal renversement du rapport de force entre les deux garçons : « I stand up / with the strength and the surprise of a spring / projecting Pierre

28. Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, avec un dossier critique préparé par Yves Jubinville, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Théâtre », 2005 [1995], p. 57. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (DC), suivi du numéro de la page.

29. Et, à la scène, par le fort accent français adopté par le créateur du rôle, le regretté Jean-Louis Millette, accent qui n'est cependant stipulé dans le texte par aucune didascalie.

30. Robert Dion, « Un cas extrême d'hétérolinguisme ? » (2002), article repris dans DC, 88.

in the river / I turn back / I see his broken body on the rocks » (DC, 55). Pour prendre toute la mesure identitaire de ce psychodrame, ajoutons que la victime du meurtre, Pierre Gagnon-Connally, est l'enfant bilingue de parents divorcés — une Canadienne-française et un militaire canadien-anglais³¹ —, qu'il est plus jeune mais plus intelligent que son compagnon de jeux unilingue, et qu'en passant du français à l'anglais ses rapports avec Gaston passent de la sensualité ludique à la froide brutalité du commandement militaire, discours de domination que l'unilingue francophone comprend parfaitement :

On that hot sunny day of July / Pierre Gagnon-Connally asks me to be his horse / I say yes / I stop being the Indian / I start to behave like a horse / I make noise with my lips / I jump I run everywhere / Pierre Gagnon-Connally catches me / with an invisible lasso / inserts in my mouth an invisible bit / and jumps on my back / he rides me guiding me with his hands on my hair / after a while he gets down from my back / looks at me as he never did before / then he starts to give me orders in English / I don't know English / but on that hot sunny day of July / every word which comes / from the mouth of Pierre Gagnon-Connally / is clearly understandable / Get rid of your clothes / Yes sir / Faster faster (DC, 52-53).

Comme l'a finement noté Robert Schwartzwald, la symbolique sexuelle se confond avec la symbolique nationale dans la soumission, puis la révolte du cheval-joual face à son cavalier³². Ce n'est pas tant l'anglophone qui est mis à mort ici, que la duplicité identitaire incarnée par Pierre Gagnon-Connally, et dont Gaston, en tant que reflet amoureux, absorbera toute l'ambivalence³³, jusqu'à se trouver lui-même en position d'usurpateur, avec « the face of Pierre Gagnon on my shoulders » (DC, 28) et, dans sa bouche, l'audible guérilla du français contre l'anglais.

Au terme du récit, enfin, le français refait pleinement surface : comme l'indique la didascalie, « Gaston Talbot chante, après en avoir cherché les mots dans sa mémoire, la chanson *J'attendrai*, popularisée

31. Au contraire de ce qu'affirme Robert Dion, cette précision concernant la profession du père de Pierre contribue, dans un net souci de vraisemblance, à « mettre en scène un contexte culturel favorisant la coexistence des langues » (*idem*). Mentionnée nommément dans le récit des souvenirs d'adolescence de Gaston (DC, p. 52), la base militaire de Bagotville où travaillait le père de Pierre constitue en effet une enclave bilingue, voire, à l'époque, unilingue anglophone dans un Saguenay-Lac Saint-Jean qui n'était sans doute lui-même pas aussi « majoritairement souverainiste ou indépendantiste » (*idem*) qu'en 1995, année de la création de la pièce.

32. Robert Schwartzwald, « Chicoutimi, qui veut dire... ? Cartographie de la sexualité dans *The Dragonfly of Chicoutimi* » (2002), article repris dans DC, 124-125.

33. « I do a mouth to mouth / I see so close his face / I can't handle it » (DC, 55).

par Tino Rossi» (DC, 57). L'ironie de ce finale rejoint celle de la chanson *Tout va très bien, madame la Marquise*, qui ponctuait impitoyablement le cauchemar raconté par Gaston. En dépit de la confession du protagoniste, le clivage identitaire n'est en effet nullement résolu. Gaston apparaît encore tel qu'aux yeux vindicatifs de sa mère : « as a stranger » (DC, 46). Une partie essentielle continue de manquer à l'appel, comme l'indique bien le texte de la chanson. « J'attendrai / le jour et la nuit / J'attendrai toujours / ton retour » : le retour de la langue française, de Pierre Gagnon, de l'amour de la mère, de Gaston Talbot tel qu'en lui-même, joyau de la couronne de celle-ci (DC, 43)? Si l'on s'en tient à la première option qui contient métaphoriquement les autres, force est de constater que, même dégagés de l'anglais, les mots français ressurgis du fond de la mémoire de Gaston ne sont toujours pas les siens, mais ceux d'une chanson qui lui préexiste, qu'ils ne relèvent pas de la langue parlée mais de la médiation de la musique et, ultime ironie, qu'ils ne renvoient pas à l'identité québécoise, mais à l'hégémonie culturelle de la France de la fin des années 1930. Victoire dérisoire, donc, qui ne fait que substituer un conflit interlinguistique à un autre³⁴.

Les langues du contact

À l'autre extrémité du spectre des représentations interlinguistiques, s'impose le foisonnement cosmopolite du théâtre de Robert Lepage. Présentée pour la première fois en version intégrale en 1987 et retravaillée au fil de nombreuses tournées nationales et internationales, *La trilogie des dragons* marque le premier grand succès de création collective de Robert Lepage et du Théâtre Repère. Elle vient d'être publiée sous forme de texte dramatique, et donc fixée dans une version que l'on peut considérer, sinon comme définitive, du moins comme celle que les concepteurs désirent en donner à lire³⁵. Constituée de trois

34. En raison de la très riche densité de la pièce, on ne saurait en épuiser ici toutes les connotations identitaires. Pour d'autres analyses, et notamment la prise en compte des effets de la mise en scène assurée par l'auteur lui-même, voir le dossier constitué par Yves Jubinville à la suite de l'édition citée, ainsi que, entre autres, les articles de Jean-Cléo Godin, « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? », *Les cahiers de théâtre Jeu*, 78, 1996, p. 90-95 et de Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole » (1995), trad. de Jean-Guy Laurin, *L'Annuaire théâtral*, 21 (*Dramaturgies*), printemps 1997, p. 62-83.

35. Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, *La trilogie des dragons*, Québec, Ex Machina/L'instant même, coll. « L'instant scène », 2005. Dorénavant désignée à l'aide du sigle (TD), suivi du numéro de la page.

parties d'une durée totale de représentation de six heures, cette fascinante saga se déroule de 1932 à 1985, conjuguant sur trois générations les destins de représentants d'au moins cinq cultures (québécoise, britannique, française, chinoise, japonaise), et juxtaposant dans le dialogue les diverses langues ou variétés de langues parlées par les personnages (japonais, cantonais, mandarin, français québécois, français « de France », anglais britannique, anglais « international »).

La pièce trouve son souffle et son unité dans sa mise en scène du pouvoir d'attraction de l'Extrême-Orient sur les Occidentaux. Parmi les personnages qui participent de cette fascination pour la culture extrême-orientale se détachent deux artistes, protagonistes de l'intrigue principale de la dernière partie de la *Trilogie*. Le Dragon blanc, qui se déroule essentiellement à Vancouver en 1985, tourne en effet autour de la rencontre de Pierre, un artiste multimédia québécois dans la trentaine vivant et travaillant à Vancouver, et de Yukali, une artiste peintre d'origine japonaise dans la trentaine elle aussi qui, pour gagner sa vie, travaille dans une boutique de souvenirs de l'aéroport de Vancouver. Contrairement à leurs mères et, pour Yukali, à sa grand-mère, protagonistes des deux premières parties de la *Trilogie*, Pierre et Yukali sont tous deux des exilés, vivant dans un autre milieu que celui de leur culture d'origine. À Vancouver, ils utilisent donc la langue véhiculaire de l'endroit, l'anglais, comme langue de communication.

Bien que l'anglais soit une langue tierce pour les deux personnages, elle n'en est pas pour autant une langue neutre. Chez Yukali, la langue anglaise suggère la réminiscence de l'irresponsable soldat américain qui fut son grand-père maternel. Elle la parle cependant couramment et en maîtrise bien la grammaire et la syntaxe³⁶. Pierre, quant à lui, fait au contraire preuve d'une assez piètre compétence en la matière. Il a quitté la ville de Québec pour s'installer à l'autre bout du Canada, le plus loin possible de ses origines et, plus précisément, d'une mère aimante mais envahissante qui voue depuis toujours un véritable culte à l'Angleterre. À l'occasion de leur première rencontre, aussi impersonnelle que l'aéroport international où elle prend place, Pierre fait

36. Le fort accent japonisant que lui surimposait l'actrice qui interprétait Yukali montrait toutefois assez clairement que l'anglais n'était pas la langue maternelle du personnage (on ne peut en effet parler d'un accent japonais, tant il est clair dans ce cas précis que la représentation de l'accent au théâtre est, aussi bien que la représentation de la langue, une création poétique). Notons cependant que, comme c'était le cas dans le *Dragonfly*, l'accent de Yukali est un choix d'interprétation scénique qui n'est pas consigné dans le texte dramatique de la *Trilogie*, ni sous forme de didascalie, ni sous forme de transcription dialogique.

essentiellement office de traducteur pour sa mère qui désire acheter un souvenir à Yukali ; dans cette scène, l'anglais remplit sa fonction utilitaire de langue de service. Lorsque Yukali vient quelques jours plus tard visiter l'exposition de Pierre, toutefois, la conversation prend un tour personnel qui modifie aussi la valeur relationnelle de l'usage de l'anglais. Pierre s'exprime en effet dans une curieuse alternance d'anglais et de français qui pourrait connoter aussi bien son désir de communiquer que son ambivalence diglossique : « Non, non. Restez. Stay. I close the door in five minutes. Mais moi... je suis bien open » (TD, 154). Commencée sous ces fragiles auspices, la rencontre se conclura par un déplacement significatif du registre linguistique au registre artistique, Pierre souhaitant incorporer à son installation lumineuse les trois dragons peints la veille par Yukali : « No, no ! Leave tes dessins ici ! I want the people to see les deux ensemble » (TD, 159). Celle-ci proteste : « But I don't want to hurt your universe », et Pierre de rétorquer : « Non, non, non, ça brise rien, au contraire » (TD, 159). Car malgré la différence des médiums utilisés, Pierre et Yukali poursuivent une quête artistique similaire, aux effets complémentaires. Pierre a disposé sur le sol de la galerie « un réseau de petites lumières blanches » (TD, 153) pour figurer l'univers, tandis que les dragons peints par Yukali symbolisent « a part of yourself that you have to fight, in order to get to something larger » (TD, 159). Pierre travaille « with the space around us », tentant de contenir l'univers dans une petite pièce ; Yukali tente d'extérioriser « the space inside » (TD, 158). Comme souvent chez Lepage, la métaphore artistique est aussi riche que transparente : conjonction du petit et du grand, de l'intérieur et de l'extérieur, contact du moi et du monde, de l'intime et du cosmique, avec à la clé la réduction, voire la fusion des différences et antagonismes dans une apothéose quasi mystique : « to make the light come out », faire jaillir la lumière (TD, 157).

La troisième rencontre de Pierre et de Yukali transpose sur le plan amoureux l'idéal de leur collaboration artistique. Les protagonistes réapparaissent sur le plateau de scène au point où la rencontre précédente les avait laissés, au beau milieu d'une autre œuvre d'art, elle aussi une représentation miniature de l'univers, un jardin zen fait de pierres et de sable. Les deux artistes se trouvent donc maintenant sur le terrain culturel de Yukali, l'Orient ; en outre, ils s'avèrent cette fois parties constitutives de l'œuvre, leurs prénoms respectifs renvoyant à son matériau même : « My name is Pierre, and en français, it means rock, stone, it means pierre », « My name is Yukali Ishi and in Japanese,

it means purple stone, amethyst» (*TD*, 161-162). En dépit de leur différence culturelle, Pierre et Yukali sont donc tous deux à leur place dans l'univers miniature du jardin ; qui plus est, la signification commune de leur prénom établit entre eux une identité fondamentale, confirmée par le parallélisme de leurs répliques.

Or dans cette dernière scène, la langue tierce disparaît. L'anglais ne sert en effet que de prologue à la rencontre, Pierre et Yukali recourant chacun exclusivement à sa langue maternelle pour raconter et vivre ensemble l'union rituelle du yin-yang. Mêlant réalisme et onirisme, la scène bascule alors dans le registre de l'invraisemblance mimétique, l'espace-temps du mythe se confondant à celui de l'action dramatique dans la participation de Pierre et de Yukali au rituel des villageois japonais convoqués par leur récit. À chaque énoncé prononcé en japonais par Yukali succède le même énoncé prononcé en français par Pierre : chacun dans sa langue, chacun de son côté du plateau de scène, ils racontent la même histoire et, en même temps qu'ils la disent, la vivent physiquement, mais à distance. Leur individualité demeure donc signifiée par la proxémique ainsi que par la spécificité des langues dans lesquelles ils s'expriment, en même temps que leur unité se manifeste par la similitude de leurs gestes et de leurs propos. Dans ce contexte d'énonciation où tout concourt à une représentation harmonieuse de la rencontre amoureuse, l'effet de répétition de la traduction simultanée le cède à l'effet d'unité du discours ou, comme dirait Jakobson, d'équivalence dans la différence³⁷. La reprise en français des paroles de Yukali n'est pas un simple procédé d'accommodement linguistique, mais bien une stratégie poétique visant à établir, par l'équilibre quantitatif des langues et la concordance du propos, l'égalité et la réciprocité de la communication entre les locuteurs. Bien que ce soit Yukali qui mène le récit, et que ce soit le côté féminin (yin) du village qui l'emporte, les derniers mots reviennent à Pierre, et résument la dynamique d'ensemble de la scène : « à ce jeu, il n'y a ni gagnant, ni perdant » (*TD*, 164).

À travers l'exemple emblématique de ces deux personnages se dessine ainsi une poétique plurilinguistique qui parcourt à des degrés divers l'ensemble du théâtre de Robert Lepage³⁸. La langue anglaise

37. Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation » (1959), dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, p. 113-118.

38. Et à laquelle j'ai jadis consacré une analyse comparée de *Vinci* et de *La trilogie des dragons* (Jeanne Bovet, *Une impression de décalage : le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1991).

qui, dans les deux premières parties de la pièce, signalait un rapport social de domination (essentiellement à travers le personnage du Britannique William S. Crawford), apparaît dans la dernière partie comme la langue plus ouverte de l'internationalisation des échanges. Elle permet une première prise de contact entre interlocuteurs allophones, mais ne peut assurer à elle seule une véritable intercompréhension, soit parce qu'elle ne répond à aucun ancrage identitaire, soit parce qu'elle active au contraire des tensions identitaires, comme dans le cas du français de Pierre. Pour parvenir à communiquer de façon satisfaisante en contexte plurilingue, les personnages doivent paradoxalement recourir à leur propre langue, seule voie d'accès à une parole intime. L'intercompréhension finale de Pierre et de Yukali ne fait aucun doute, l'indétermination onirique du contexte spatiotemporel et le recours au mode du récit permettant de lever l'invraisemblance énonciative du dialogue japonais-français. En conciliant de la sorte les paramètres de l'identité et de l'intercompréhension linguistiques, cet amoureux échange plurilingue semble signifier que la rencontre véritable passe par la conjonction de l'affirmation de soi et de l'ouverture à l'autre.

De fait, le partage linguistique équitable entre Pierre et Yukali réalise l'idéal de parité auquel concourent de nombreux autres éléments de la pièce, en particulier le motif de la gémellité, dont toutes les manifestations antérieures (les vieilles Chinoises, Jeanne et Françoise, les noyées, les villes de Hong Kong et de Vancouver, les paires de souliers) convergent vers la représentation du yin-yang, deux moitiés inversées s'imbriquant pour constituer une entité autosuffisante. Les personnages de la *Trilogie* sont représentés dans des rapports d'étroite complémentarité, chacun ayant à découvrir hors de soi son reflet, son identité inversée en quelque sorte. La pièce opère un déplacement du même à l'autre : de semblables qu'elles paraissaient au début de la *Trilogie* (les noyées, les vieilles Chinoises), les entités complémentaires progressent vers l'irréductibilité, autrement plus enrichissante. Au terme du récit de Pierre et de Yukali, la parole s'efface cependant à son tour devant les langages du corps et de l'art qui, dans la *Trilogie*, apparaissent comme les véritables garants d'une communication authentique : personnifiant cette fois concrètement l'union symbolique du yin-yang, les amoureux se rejoignent, s'embrassent et s'étreignent au centre du jardin zen. Ainsi, tant sur le plan linguistique que sur le plan physique et artistique, seule la dualité paraît féconde et constructive dans *La*

trilogie des dragons. Il n'est certes pas indifférent que le français québécois en soit un des termes, l'usage de cette langue confirmant chez Pierre une identité culturelle assez forte pour permettre un véritable contact avec l'autre. Ce statut privilégié du français québécois contraste avec celui qui est dévolu à l'anglais, à travers le sort réservé au double négatif de Pierre, le Britannique William S. Crawford. Dans le *Dragon blanc*, celui-ci cumule en effet les échecs relationnels : limité à la communication unilingue anglaise, irréductiblement opiomane, confiné à sa chaise roulante, condamné à l'introspection et à la seule compagnie de ses souvenirs, Crawford mettra fin à ses jours³⁹.

Une stratégie de l'intime

Qu'elles opèrent sur le mode du conflit ou sur le mode du contact, les représentations dramaturgiques du plurilinguisme ouvrent donc la scène québécoise à de nouvelles fictions identitaires. En débordant le donné initial du rapport diglossique du français et de l'anglais, l'introduction de personnages provenant d'autres communautés culturelles permet en outre de modifier la dynamique interlinguistique, non sans induire le cas échéant des parallèles avec la question identitaire québécoise. Ainsi, dans *Les filles du 5-10-15* d'Abla Farhoud, la jeune immigrée libanaise Kaokab, déchirée entre son désir de liberté et son attachement à ses parents, ne parvient à leur confier sa détresse que par la triple médiation du français, du magnétophone où elle enregistre ses propos, et de la traduction que sa sœur en fera, et ce, bien qu'elle réalise, dès les premiers mots, que l'arabe demeure la seule expression possible de l'affect :

Cher papa, chère maman... Non, je peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence.... Ya bayé, ya immé... ana Kaokab, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire... C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et pour manger⁴⁰.

39. Pour un parallèle détaillé entre les personnages de Pierre et de Crawford, voir Jeanne Bovet, «Identity and Universality: Multilingualism in Robert Lepage's Theater», dans Joseph I. Donohoe et Jane M. Koustas (dir.), *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan University Press, 2000, p. 16-18.

40. Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. «Nocturnes théâtre», 1998, p. 5.

La dramaturgie de Marco Micone joue quant à elle des tensions identitaires entre l'anglais, le français et l'italien⁴¹, tandis que, dans un tout autre registre, l'inclassable objet dramatique qu'est *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois précipite un « train expérimental militaire anglophone » et un « train expérimental militaire russe » sur « la bête : être mythique, à six bras et six jambes, formé par la fusion de Weulf, Michaela et Flip », respectivement germanophone, italophone et francophone⁴²... Bien qu'il demeure pertinent, le paradigme identitaire ne suffit cependant pas à expliquer la dynamique textuelle du plurilinguisme théâtral. Car si l'on s'attarde aux modalités fictives d'énonciation des différentes langues, force est de constater que le plurilinguisme participe d'une esthétique dramatique plus large, celle de l'intime⁴³.

Trouvant son origine dans le réalisme subjectif du théâtre de Strindberg, le théâtre de l'intime a essaimé selon des modalités diverses jusque dans la dramaturgie la plus immédiatement contemporaine. Il explore les arcanes du moi psychique : « ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur*⁴⁴ ». Sur le plan formel, il recourt fréquemment au procédé narratif du récit, en l'espèce du monologue introspectif, de la confidence ou du témoignage d'un « moi narrateur, dédoublé ou non sur la scène en moi dramatique⁴⁵ ». *The Dragonfly of Chicoutimi* s'inscrit de plain-pied dans cette dynamique narrative de la parole intime⁴⁶, tandis que la plus spectaculaire *Trilogie des dragons* y emprunte ponctuellement, notamment dans la troisième rencontre entre Pierre et Yukali, où l'acte de narration des personnages s'inscrit à même la dramatisation de leur union amoureuse.

Si le plurilinguisme participe du théâtre de l'intime, c'est cependant surtout sur le plan du contenu dramatique. En effet, tout comme

41. Voir en particulier *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Premières », 1982.

42. René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Ottawa, Leméac, 1984, p. 103, 104.

43. Si ce n'est peut-être chez Marco Micone, dont les pièces, au fil de leurs réécritures successives, se résument de plus en plus à une épure didactique.

44. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 67.

45. *Ibid.*, p. 71.

46. Voir à cet égard plusieurs des analyses parues dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2004.

l'espace sociolinguistique, l'espace de l'intime est un espace fondamentalement relationnel : « d'une part, relation avec le plus profond de soi-même et, d'autre part, liaison la plus étroite de soi avec l'autre⁴⁷ ». Le moi intime ne demeure pas celé : il entretient un rapport nécessaire mais sélectif avec l'extérieur, en tant qu'il s'offre « au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi⁴⁸ ». Le plurilinguisme met en évidence cette double dimension relationnelle tant dans *The Dragonfly of Chicoutimi* que dans *La trilogie des dragons*. D'une part, les relations interlinguistiques contribuent à définir l'intériorité psychique des personnages, que ce soit à travers le traumatisme vécu par Gaston Talbot ou la révélation amoureuse partagée par Pierre et Yukali. D'autre part, elles contribuent aussi à définir la qualité du rapport avec l'autre, conflictuelle dans le premier cas, harmonieuse dans le second. Enfin, elles s'inscrivent dans un registre thématique qui affiche les principales caractéristiques du théâtre de l'intime. Ainsi, chacune des deux pièces repose sur les prémisses du voyage comme quête spirituelle du « moi errant⁴⁹ ». Le rapport d'équivalence entre voyage extérieur et voyage intérieur se concrétise dans le cas de la *Trilogie*, notamment à travers l'itinéraire des personnages de Pierre et de Crawford, alors qu'il demeure à l'état de fantasme, voire de mensonge dans le cas du *Dragonfly*, où la phrase d'ouverture, « I travel a lot », est invalidée tant par la suite du récit de Gaston que par l'ironie des paroles de la chanson finale, « J'attendrai ». De même, les deux pièces présentent des occurrences du « moi divisé⁵⁰ » par des tensions contradictoires, voire « aspiré par sa propre béance⁵¹ » ; la diglossie de Gaston Talbot en constitue une figure exemplaire, le repli sur soi de Crawford en signifierait une autre, Pierre et Yukali atteignant au contraire à la plénitude intime par la conjonction de l'acceptation de soi et de l'ouverture à l'autre dans l'échange plurilingue. Enfin, tant le *Dragonfly* que la *Trilogie* recourent à ce que Sarrazac appelle « la pression du cosmique⁵² » comme mode de manifestation essentielle de l'intime, qu'il s'agisse de la nature omniprésente et oppressante dans le drame de la rivière aux Roches, ou de la présence tutélaire de la terre (le jardin zen) et du ciel (la constellation) dans la rencontre de Pierre et de Yukali ; la pulsion

47. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 67.

48. *Idem.*

49. *Ibid.*, p. 88.

50. *Ibid.*, p. 79.

51. *Ibid.*, p. 81.

52. *Ibid.*, p. 69.

sexuelle, centrale dans les deux cas, se rattache aussi à cette pression cosmique.

De ce point de vue contextuel, il apparaît assez clairement que, dans les deux pièces, la valeur intime de la langue prime sur sa valeur sociale. Le clivage diglossique du *Dragonfly of Chicoutimi* est lié à l'expérience intime d'un premier émoi sexuel, où le désir de contact a dégénéré en fatal rapport de forces. La coexistence des mots anglais et de la syntaxe française dans le discours de Gaston apparaît comme la métaphore du fantasme de fusion amoureuse, et la démonstration audible de son échec. Une lecture sociopolitique de la pièce demeure bien sûr légitime et justifiée, mais il est impossible de l'abstraire de ce fondement intime du désir amoureux, voire de déterminer dans le drame de Gaston Talbot laquelle, de la valeur sociale ou de la valeur intime de la langue, procède de l'autre. Renforcée par la forme narrative du récit et par la caution fictionnelle de la folie, ou à tout le moins de l'instabilité psychologique du personnage, la configuration linguistique intrasubjective du *Dragonfly of Chicoutimi* contribue ainsi à déplacer le thème de l'exil intérieur, lieu commun du questionnement identitaire de la littérature québécoise, vers une poétique déterritorialisée de l'intime. Dans *La Trilogie des dragons*, au contraire, l'interaction linguistique réciproque et égalitaire entre Pierre et Yukali transcende le référent identitaire pour donner à entendre la résonance cosmique de leur union. Ainsi, dans les deux cas, les modalités de cohabitation des langues en présence déterminent les modalités relationnelles du soi et de l'autre dans l'espace psychique de l'intime.

Ouvert sur l'autre aussi bien que sur soi, fondé sur le critère décisif d'intercompréhension, le plurilinguisme contribue à inscrire dans la dramaturgie québécoise les valeurs relationnelles du théâtre de l'intime. Pour prendre l'exacte mesure stratégique de la cohabitation fictive des langues, il faut ainsi en compléter la lecture identitaire par l'étude de son fonctionnement comme mode de manifestation de l'intime. Cette conclusion se vérifie tout particulièrement dans une troisième pièce, plus récente et moins connue, *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette, qui fait un usage discret mais tout aussi stratégique des langues française et arabe. Au terme de sa recherche dérisoire d'un bijou perdu dans une ville libanaise dévastée par la guerre, Hélène l'occidentale se retrouve face à la mer avec Nabil, le chauffeur de taxi qui l'a accompagnée dans sa quête. À sa demande, dans un geste de tendresse protectrice, celui-ci entoure de son bras le cou d'Hélène ; il

prend alors l'initiative de la rassurer, en français, sur tout ce qui lui reste : « vos yeux, vos bras, votre bouche pour manger, parler, crier, embrasser un homme comme moi sur la joue⁵³... » Il est si peu vraisemblable que Nabil s'exprime ainsi en français qu'Hélène s'exclame, interloquée : « Est-ce que c'est vous qui... ou bien est-ce que c'est moi qui comprends l'arabe, tout à coup⁵⁴? » Le contact physique des personnages et l'immensité cosmique suggérée par l'espace fictif rappellent les circonstances de la rencontre finale de Pierre et de Yukali dans *La trilogie des dragons*. Et bien qu'il ne s'agisse pas explicitement ici d'une rencontre amoureuse, l'expérience intime de communication-communion entre Nabil et Hélène va cependant plus loin sur le plan linguistique, l'indétermination de la langue utilisée par Nabil suggérant qu'au terme du périple qui l'a confrontée aux multiples facettes de la douleur d'autrui, Hélène serait parvenue à comprendre, comme dirait le poète, la « douce langue natale » de l'âme. Entre correspondances baudelairiennes, confidences oniriques et cosmogonies orientales, les fictions plurilingues du théâtre québécois contemporain relèvent ainsi, à leur manière, de l'utopique glossolalie appelée de ses vœux par Édouard Glissant. Elles ne se contentent pas de renouveler l'imaginaire social de la langue : elles le mettent au service d'une nouvelle sensibilité interlinguistique, celle de la rencontre intime.

53. Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtres à l'affiche », 2002, p. 43.

54. *Ibid.*, p. 44.